

O. Papash

COLLECTIVE TRAUMA IN FICTION FILM: A CASE OF SINGULAR REPRESENTATION ("FAMINE-33")

The article is dedicated to the analysis of the only fictional Ukrainian film about Famine of 1932–1933 – "Famine-33" by Oles Yanchuk. The contributor shows how the urge towards filling the blind spots in history leads to the victimization of Ukrainian nation, indicating dangerous tendencies in the process of forming of national identity.

Keywords: Famine, 1932–1933, trauma, representation, victims, victimization.

Матеріал надійшов 17.12.2010

УДК 7.038.14:271.2:27-526.62] (477 + 470)

Лозова Л. Я.

ОБРАЗ В ИКОНИ ТА В СУПРЕМАТИЗМІ: СПАДКОЄМНІСТЬ ЧИ ЗАПЕРЕЧЕННЯ?

У статті порівнюються ідеї Казимира Малевича стосовно образу з православним богослов'ям образу. Продемонстровано, що аналогії між іконописом та супрематичною теорією, які в сучасній мистецтвознавчій літературі підштовхують до висновку про певну спадковість між першим і другим, – необґрунтовано перебільшені. При цьому основний акцент зроблено на розгляді іконічності у православному богослов'ї, від якої відштовхується і яку заперечує Малевич. Розгляд теорії образу Малевича на тлі міркувань Йоана Дамаскіна дає змогу зробити іконоборницькі інтенції супрематизму більш рельєфними.

Ключові слова: мистецтво авангарду, Казимир Малевич, супрематизм, православ'я, богослов'я, образ, ікона, іконічність.

Джон Боулт зазначає, що мистецький авангард початку ХХ ст. на теренах Російської імперії мав багато точок дотику з православною традицією загалом та іконописом зокрема [15]. На перший погляд, це може видатися дивним: адже авангардисти, як відомо, були схильні заперечувати будь-яку ортодоксію і традицію – не лише у мистецтві, а й у світосприйнятті. Однак якщо згадати традицію співпраці художників із церквою у ХІХ ст., зауважити, що більшість майбутніх авангардистів зростали в православній культурі, врахувати, що багато хто з них здобув іконописну або навіть духовну освіту і що художнє самовизначення майже в усіх проходило у 1900–1910-х рр., коли відбулося перевідкриття ікони та перші великі виставки давнього іконопису, ці точки дивують значно менше [15, с. 145]. Кон-

текст зацікавлення іконою в авангардистів зазвичай був світський: їх цікавило не богослов'я, а формальні аспекти ікони – перспектива, кольорові співвідношення, пропорції. Серед тих, хто перефразовував іконописні сюжети, Боулт згадує П. Філонова, В. Татліна, В. Кандинського, М. Шагала, І. Клюна та К. Малевича. Однак наприкінці автор зазначає, що найбільше зближували авангард та православну віру все ж не сюжети, а саме ставлення художників до творчості: як і для давніх іконописців, мистецтво було для них трансцендентною і преображальною силою, яка могла впливати на людську свідомість та реальність, наближаючи прийдешній рай [15, с. 149].

Наскільки дійсно близькими є православ'я та авангард? Мета цієї статті – окреслити відповідь

на це запитання у випадку Казимира Малевича. Об'єкт дослідження – супрематична теорія митця, як вона постає у трактаті «Світ як безпредметність, або Вічний спокій» [7]; предмет – відношення ідей Малевича стосовно образу до православного богослов'я ікони. Актуальність пов'язана з тим, що за сучасних умов, коли студії авангарду початку минулого століття стають надзвичайно нюансованими та все більш інтердисциплінарними, необхідно бути дуже обережними, коли мистецтвознавство зустрічається з богослов'ям. Адже сучасні дослідження, що розглядають зв'язок Малевича та православ'я [8; 13; 14; 15; 16; 17], на нашу думку, часто доходять недостатніх або необґрунтованих висновків через неповне висвітлення власне богословських моментів. Це не стосується праці А. Безансона [1], яка детально розглядає інтелектуально-богословську історію образу в європейському мистецтві, в тому числі російському авангарді. У випадку Малевича Безансон, однак, загально окреслює супрематизм як проект іконоборницького «естетичного гнозису», не зупиняючись докладно на розгляді супрематичної теорії образу. Новизна статті – в заповненні цієї прогалини.

Малевич народився у польській сім'ї і був охрещений як римо-католик. У «Супрематизмі» він, здавалося б, надає перевагу католицизму перед православ'ям. Цю перевагу він обґрунтовує якістю відчуття, яке переживає у готичному храмі порівняно з візантійською церквою: готичний, вертикальний, центробіжний за своєю суттю католицизм ближче до розчинення в абсолюті Малевичевої супрематичної безпредметності, ніж православний купол, що замикає особистість у собі [7, с. 201]. Малевич, однак, явно перетинається з православ'ям через інтерес до ікони, хоча і розглядає її як «лінію селянського мистецтва» [12, с. 121]. В «Автобіографії» він зазначає, що в іконах «відчув щось дороге та прекрасне», адже «іконописці, які досягли значної майстерності в техніці, передавали свій зміст в антианатомічній правді, поза перспективами повітряною та лінійною... Вони писали поза всякими правилами, утвердженими класиками і особливо академією В. Маковського та Рєпіна...» [12, с. 121].

Паралелі між іконописом та роботами Малевича досупрематичного періоду знаходять досить часто. У випадку його «Селянського циклу» це стосується схожого зіставлення кольірних площин, відсутності лінійної і центральної перспектив, наданні переваги темно-зеленим та світлим жовто-оранжевим тонам (як у новгородській іконописній школі), монументальності зображених фігур, безособистісному характеру та великим очам на зображених обличчях, квадратному формату і тісній взаємодії між картиною та її рамою [16, с. 122].

Аналогії з іконописом можна знайти і в кубістичних композиціях Малевича. Згідно з Курбановським, вони полягають у довільній структурній організації як кубістичних полотен, так і ікон: «Як іконописець, так і Малевич-кубіст починають з відносної цінності пластичних знаків і їх випадкового, а не субстанційного характеру... f-подібна крива у Малевичевій “Композиції з Моною Лізою” є так само чинним структурним означником скрипки, як, скажімо, одиноке дерево на російській іконі, що означає “ліс”, “пустелю”, або будь-яке місце “зовнішнього природного ландшафту”» [17, с. 362].

У цій статті нас найбільше цікавить супрематичний період творчості митця. У 1915 р. на «0.10. Останній футуристичній виставці» Малевич розміщує «Чорний квадрат» у «красному куті» експозиційної зали, демонструючи створення оголеної, звільненої ікони сучасності; цю картину часто називають «іконою супрематизму» [14, с. 146]. Таким чином, художник стає першим і єдиним з авангардистів, хто не просто запозичує щось в іконі, а пропонує свою на місце традиційної. Саме цей момент у сучасній мистецтвознавчій літературі дає підстави порівнювати формальну та ідейну основу робіт Малевича супрематичного періоду з православним богослов'ям – такою мірою, що інколи супрематизм виглядає своєрідним авангардним спадком православ'я або, принаймні, явищем, паралельним йому.

Малевич та ікона: точки дотику

Зокрема, Курбановський стверджує, що «Чорний квадрат» засвідчив негативне, але також благочестиве ставлення Малевича до Бога: свідомий того, що неможливо конкурувати з Абсолютом, у ньому Малевич продемонстрував «нульову» майстерність – «точно так само, як давньоруський іконописець, який відчував неадекватність завдання репрезентувати Бога» [17, с. 363]. Містичне наповнення супрематичної серії 1920-х рр. – поза сумнівом, запевняє дослідник: квадрат, традиційний символ землі у середньовічній іконографії, можна витлумачити як такий, що позначає все земне, коло репрезентує небеса або Бога або і те, і те, а хрест позначає Церкву як союз землі та неба. Важливо, що Малевич обирає грецьку форму хреста, щоб підкреслити православну традицію» [17, с. 368].

Згідно з Крігер, із православ'ям Малевича зближує також намагання уникнути оригінальності. Саме православний іконопис надихнув Малевича на ідею відтворення прототипових форм супрематизму. У Вітебську він часто відтворює форми квадрата, хреста та кола на плакатах та парканах: їх використовують під час важливих демонстрацій та мітингів і навіть під час

поховальних процесій. Згідно з Курбановським, таке ставлення до робіт було аналогічним до ставлення до ікон різних іконографічних типів, які використовувалися в ритуальних процесіях та на святкуваннях у середньовічній Русі. Більше того, не лише Малевич, а і його учні писали численні квадрати, хрести та супрематичні форми – через це часто важко визначити їх авторство. Це дає підстави зближувати супрематичні творіння з іконописним каноном, святість якого значною мірою визначалася наслідуванням божественного прототипу [17, с. 368].

Курбановський зближує ікону та роботи Малевича також через апофатичне богослов'я, нібито присутнє у супрематизмі. Він бачить апофатичну тенденцію у Малевича завдяки тому, що той *заперечує предмет* задля отримання автентичного досвіду безпредметності. У «Чорному квадраті» Малевич, на думку Курбановського, створив «“чорну літеру”, містичний знак – означник, який одночасно позначав біль від неможливості досягнути Абсолют та екстаз від сходження до нього... абсолютне споглядання, негативну (апофатичну) якість мислення, а його колір міг позначати Найвищу Еманацию Бога, нестерпну для людського зору – згідно з Псевдо-Діонісієм Ареопагітом» [17, с. 367]. Подібне стверджує і В. Бичков, запевняючи, що у своїх візуальних ствердженнях супрематизм перевершив ікону, яку дослідник вважає катафатичною, привівши її на «рівень художньо-символічної апофазис» [2, с. 65].

Наскільки адекватними є такі твердження? Для того, щоб розібратися в цьому, звернемося до основних ідей традиційного богослов'я ікони.

Розуміння образу у православному богослов'ї

Оскільки формат цієї статті не дає змоги докладно проаналізувати богословський аспект православної ікони, прекрасно висвітлений у літературі [5; 9; 10; 11; 21], зосередимося на головному. В основі несхвальних оцінок художнього зображення Ісуса Христа періоду іконоборництва була глибока відрив до матеріально-тілесного боку Його особи з посиланням на другу заповідь. Іконошанувальники, натомість, стверджували, що Христос, правдивий Образ Отця, через Втілення став людиною, а отже, був тілесно-матеріальним, тому і християнська ікона – не хибний ідол, а образ образу. Ці аргументи на користь християнського мистецтва мислилися в контексті загальної теорії образів, згідно з якою уся реальність, як божественна, так і людська, так чи інакше є частиною того, що Ярослав Пелікан називає «великим ланцюгом» образів.

Щоб прояснити цей момент, розглянемо класифікацію образів за Йоаном Дамаскіним, творцем «Точного витлумачення православної віри»

та «Слів на захист святих ікон». Він визначив декілька категорій образів відповідно до ступеня участі образу у його прототипі: 1) природний образ у Св. Трійці: Бог-Син є образом Бога-Отця, Який перебуває поза образом; 2) образ світу як такий, що існує у предвічній раді Бога; 3) образ Бога в людині, створений «за образом та подобою Божою»; 4) образи видимих речей тією мірою, якою вони репрезентують речі невидимі; 5) образи майбутніх речей, які можна передбачити у предметах або подіях теперішнього; 6) наостанок, це образи минулих речей, що існують для того, щоб підтримувати живу пам'ять про особу або минулу подію [3]. Одним із таких образів є історична книга, написана як пам'ятка про події давнини, щоб сповіщати прийдешні покоління про те, що відбулося, і так повчати їх про заслуги та чесноти. Нелітературні образи, створені на спомин про історичні події й особи, сутісно не відрізняються від книг; фактично вони відмінні від Біблії за формою, але не змістом [20, с. 205]. Отже, ікона, яка належить до останньої категорії, не є другорядною щодо Писання, не «ілюстрація», але являє собою самостійне богословське свідчення образної реальності на візуальному рівні, такої реальності, у якій, словами Ендрю Лаута, «образи опосередковують; образи пов'язують одну річ з іншою; образи уможливають смисл. І це тому, що таким є світ; так Господь створив світ. Все перебуває у зв'язку з усім і все взаємопов'язано, і образи розкривають ці стосунки та взаємозв'язки» [18, с. 88–89]. Лепахін висловлює схожу думку: «Можливості використання слова “ікона” щодо православних явищ є надзвичайно або, мабуть, безмежно широкі: все є іконою, все є іконічним» [5, с. 13].

Однак існує очевидна суперечність: якщо все є іконічним щодо Бога, чому можливе зло? Згідно з традиційним ученням, незважаючи на те, що творіння було задумане як ікона протологічно (тобто щодо первинного стану) та есхатологічно (щодо кінцевого його стану), в історії первинний образ ніби затемнений первородним гріхом, тобто первинну іконічну єдність порушено. Але розрив, що існує у первинному образі, – не абсолютний. Його загоєння та остаточне відновлення обіцяні у центральній події християнства – Втіленні Слова (Логосу), Другої Особи Трійці. Подія Втілення преображає пошкоджений гріхом світ і людину, реально відновлюючи іконічність. Як доводили іконошанувальники, іконоборці, виступаючи проти ікон, ставили під сумнів саме Втілення. Самі ж іконошанувальники, які наголошували на єдності божественного і людського у втіленому Христі, саме Втілення використовували як для «виправдання світу», так і на користь літургічного почитання ікон:

«Бог безтілесний і такий, що не має форми, колись не був зображуваний ніяк. Тепер же, коли Бог явився у плоті і з людьми пожив, я зображую видиму сторону Бога. Не вклоняюся речовині, але вклоняюся Творцю речовини, що став речовиною заради мене, соблаговолив поселитися в речовині і за посередництва речовини влаштував моє спасіння, і не перестану шанувати речовину, через яку влаштоване моє спасіння» [3, с. 11–12].

Про вирішальну роль Втілення для християнського розуміння іконічності пише також Пелікан: Бог, який раніше заборонив релігійне мистецтво як ідолопоклонське намагання зобразити божественне у видимій формі, тепер дав почин до такого зображення, і вчинив так не метафорично і не на спомин про Себе, а особисто, цілком буквально – «у плоті». Метафізичне стало історичним, космічний Логос, одвічний правдивий образ Отця – частиною часу; тепер Його можна зображувати як божественно-людську особистість, бо у Втіленні сповнилися події історії спасіння [20, с. 92].

Малевич та ікона: точки відштовхування

Тепер замість того, щоб шукати аналогії між іконою та супрематизмом, спробуємо зробити протилежне – зосередитися на відмінностях. Адже підкреслене прагнення Малевича поставити «Чорний квадрат» на місце ікони на «Останній футуристичній виставці» дає підстави припустити, що не лише у своїй мистецькій практиці, а й у теорії він – свідомо чи ні – *відштовхувався* (в негативному сенсі) саме від ікони, і не лише ікони як зображення, а іконічності як такої.

Дійсно, суперечність із православною іконічною традицією починається з основного: з його заперечення реальності іконічності в Божові. В той час як у православ'ї іконічність Бога ґрунтується на уявленні про образність Трійці, Малевичу воно видається надто предметним: «Людське судження побудувало Бога на трьох началах – Бог, Дух, Син. Це та сама точність, як у визначенні матеріальної одиниці, і тому чи не є це забобон?» [7, с. 299]. Натомість, «Чорний квадрат» Малевича символізує перемогу Бога як невизначеної «Четвериці» над «Трійцею» (Крігер відслідковує цю ідею в поезії Волта Вітмена, теософії Петра Успенського і соціології Володимира Соловйова – усі вони були доступні Малевичу [16, с. 130–131]).

Світ Малевича – так само антиіконічний, як і його Творець. «Супрематизм» передбачає два розуміння світу: з одного боку, це предметний світ, який постав як наслідок «помилки» Бога при його створенні: вона полягала в тому, що «в системі було встановлено [предметну] межу...

Рай завалився, і замість того, щоб у його системі була досконалість через межу, він став руйнуватися» [7, с. 291]. З іншого боку, це «весь всесвіт», який є «Богом у досконалісті» [7, с. 287], тобто світ, що є тим самим, що Бог (безпредметністю), але не образом.

Не визнає Малевич і ікону Бога в людині. Подібно до його інтерпретації світу, він витлумачує людину у два суперечливі способи. Існує «неавтентична» людина, яка намагається вигадати власний образ. Таку її спробу Малевич називає «тягарем» або «вагою», яка з'являється у «невагомості» безобразності [7, с. 193]: через це людина тепер має проходити крізь «піт і кров», у той час як «природа продовжує існувати в безпредметності поза виснаженням, працею і потом, і вона не знає тієї висоти, з якої можна впастись» [7, с. 291]. Водночас «автентичну» людину (людину безпредметності), за Малевичем, парадоксально важко відрізнити від безпредметного Бога – вони фактично збігаються: «Отже, людина не існує як певний визначений фізичний образ, вона не має межі, вона не має кордонів, її сутність скрізь і завжди не та сама або скрізь та сама...» [7, с. 193]. Описуючи свідомість людини у білому супрематизмі, Малевич доводить, що вона «не оперує різноманіттям матеріалів, а лише збудженнями; тому вона включається у систему природних збуджень і, отже, супрематична побудова має (як свій) останній ґрунт вимір, який не має ні меж, ні фігур» [7, с. 232].

Образи видимих речей (предметів) у супрематизмі не можуть відсилати до речей невидимих, оскільки «вічний спокій безпредметності» *абсолютно* відрізняється від цього світу. Так само неможливими для Малевича є і образність у часі, про яку писав Йоан Дамаскін. Загалом світобудова видається художнику не образною реальністю, що веде до Бога-Отця, який поза образом, а радше предметною оманю, яка «приховує» реальність безпредметності. Образ-предмет закриває справжнє (тобто безпредметне) існування: «І що таке образ? Це наша нездатність бачити оригінал» [19, с. 153]. Протиставляючи їх, Малевич зрештою стверджує, що «боротьба за існування» є «боротьбою з образом, а не з реальністю (безпредметністю), яка є прекрасною в усіх її аспектах» [19, с. 162]. При цьому художник цілком визнає, що образ має релігійне значення, хоча не визнає його істинності. У додатку до «Супрематизму» він пише: «Фіксація фантомних образів – заняття священників та художників, бо вони не бачать жодного іншого світу і не можуть його створити, вони лише бачать світ образів...» [7, с. 319].

Між застиглим світом предмета та динамічним «світом безпредметності» (як водночас чистої трансцендентності і безкінечної «чистої дії»

боротьби з предметом) існує абсолютний розрив. Тут неможлива подія Втілення, оскільки безпредметний Бог, за теорією Малевича, перебуває у «вічному спокої» і байдужий до заздалегідь фальшивого світу речей (створеного помилково) і самої (предметно-фальшивої) людини. Натомість, Втілення уявляється як підробка: «Кінець кінцем художники створили реальність Христа, якої не існувало» [7, с. 323]. Не визнаючи Втілення як сполучну ланку між «безпредметністю» та «предметом», яка у православ'ї дає ключ до всього ланцюга образів, задля досягнення чистої безпредметності Малевич пропонує проект остаточного *знищення* образу: «...потрібно вилікувати цих людей, тобто знищити пам'ять, у якій існують цей фантом або образ, або вбити його, тобто розбити череп, вивільнити матерію з фантомного образу, привести її до стану непритомності, перетворити на примітивну інфузорію...» [19, с. 319].

Хоча й онований на запереченні, такий проект зовсім не є апофатичним: якщо у Малевича спостерігаємо заперечення заради чистої дії самого заперечення, боротьби з предметним сенсом, апофатичний рух думки у православному богослов'ї – це подвійне заперечення, що врешті знімає заперечення як таке (наприклад, «Бог не є благість, але Бог не є НЕ благість») заради містичного єднання людини з Богом. Православна ікона в жодному разі не є просто катафатичною, як запевняє Бичков, оскільки будь-які катафатичні твердження не втрачають силу найсильніших заперечень [6, с. 20–36]. І головне, «Апофаза», що нібито живить образи Малевича, не знає молитви до «пресутнісної, пребожественної і

преблагословенної Трійці, християнської богومудрості наставниці» [4, с. 737], яка *визначає* апофатичну практику Діонісія Ареопагіта, на яку посиляється Курбановський. Навпаки, Малевич стверджує, що «якщо б лише герой та святі бачили, що в блазі майбутнього нуль благ, були б збентежені такою дійсністю, і в героя, і святого молитва застигла б на устах» [7, с. 84].

Отже, спроба розглянути теорію образу Малевича щодо ікони демонструє, що, незважаючи на деякі міркування сучасних мистецтвознавців, проект Малевича не є «паралельним», аналогічним православному богослов'ю, але таким, який у центральних моментах радше виходить із його заперечення. Ні формальні аналогії між роботами Малевича та іконою, ні їх прототиповість, ні прагнення анонімності, ні позірна схожість із православним апофатизмом, з богословського погляду, не здатні усунути або компенсувати той факт, що художник заперечує основне: іконічну реальність світу, в основі якої – подія Втілення. Розгляд теорії образу Малевича на тлі міркувань Йоана Дамаскіна, запропонований у статті, дає змогу зробити іконоборницькі інтенції авангардизму Малевича більш ясними і рельєфними. В подальшому видається актуальним розглянути такі приклади в мистецтві авангарду ХХ ст., які б не ґрунтувалися на запереченні іконічності, що значною мірою визначає християнську традицію. Попередньо можна вказати на творчість учня Малевича – Володимира Стерлігова, який у 1960-х, з одного боку, розвивав авангардні теорії вчителя, а з іншого – практикував православ'я. Такий розгляд може стати предметом нашого наступного дослідження.

Література

- Безансон А. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества / Ален Безансон ; [пер. с фр. М. Розанова]. – М. : Издательство «МИК», 1999. – 424 с.
- Бычков В. В. Икона и русский авангард начала XX века / В. В. Бычков // Корнеев И. С. ОБ: книга неклассической эстетики / РАН. Ин-т философии ; ред. В. В. Бычков. – М. : ИФРАН, 1998. – 270 с.
- Дамаскин Иоанн. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения / Иоанн Прохоров ; [пер. с гр.], репринт. – М. : Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. – 168 с.
- Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие / Дионисий Ареопагит ; [пер. с древнегр. Г. М. Прохорова]. – СПб. : Издательство Олега Абышко, 2002. – 863 с.
- Лепяхин В. В. Икона и иконичность / В. В. Лепяхин. – Сегед : JATE Press, 2000. – 264 с.
- Лосский В. В. Очерк мистического богословия Восточной Церкви / В. В. Лосский. – М. : Издательство Центр «СЭИ», 1991. – 288 с.
- Малевич К. С. Собрание сочинений : в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М. : Гилея, 1995–2004. – Т. 3 : Супрематизм ; Мир как беспредметность, или Вечный покой. С прилож. писем К. Малевича к М. О. Гершензону. 1918–1924. – 2000. – 390 с.
- Маркадэ Ж.-К. Малевич и православная иконография / Жан-Клод Маркадэ // Малевич. Классический авангард. Витебск-4. – Витебск, 2000. – С. 97–104.
- Трубецкой Е. Н. Смысл жизни / Е. Н. Трубецкой ; [сост. А. П. Полякова, П. П. Апрышко]. – М. : Республика, 1994. – 432 с.
- Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Л. А. Успенский. – Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. – 233 с.
- Флоренский П. А. Избранные труды по искусству / Священник Павел Флоренский. – М. : Изобр. искусство, 1996. – 335 с.
- Харджиев Н. И. Статьи об авангарде : в 2 т. / Н. И. Харджиев ; ред. В. Ракитин, А. Сарабянов. – М., 1997. – Т. 1. – 370 с.
- Цветаева М. Н. Русский авангард : образ бытия в мире / М. Н. Цветаева. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2003. – 262 с.
- Bering Kunibert. Suprematismus und Orthodoxie. Einflüsse der Ikonen auf das Werk Kazimir Malevics / Kunibert Bering // Ost-kristliche Kunst. – 1986. – No. 2/3. – P. 143–155.
- Bowl John E. Orthodoxy and the Avant-Garde. Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevich, and Their Contemporaries / John E. Bowl / Christianity and the Arts in Russia / [ed. William Craft Brumfield, Milos M. Velimirovic]. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1991. – P. 145–150.

16. Krieger Verena. Von Der Ikone Zur Utopie : Kunstkonzepte Der Russischen Avantgarde / Verena Krieger. – Köln : Böhlau, 1998. – 259 s.
17. Kurbanovsky Alexey. Malevich's Mystic Signs: From Iconoclasm to New Theology / Alexei Kurbanovsky // Sacred Stories : Religion and Spirituality in Modern Russia / [ed. Mark D. Steinberg, Heather J. Coleman]. – Bloomington : Indiana Univ. Press, 2007. – P. 358–377.
18. Louth Andrew. Orthodoxy and Art / Andrew Louth // Living Orthodoxy in the Modern World: Orthodox Christianity and Society [ed. by Andrew Walker and Costa Carras]. – Crestwood, N. Y. : St. Vladimir's Seminary Press, 2000. – P. 187–201.
19. Malevich Kazimir. The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings. 1922–1925 / Kazimir Malevich ; [transl. X. Glowacki-Prus, E. T. Little ; ed. T. Andersen]. – Vol. III. – Copenhagen : Borgen, 1976. – 225 p.
20. Pelikan Jaroslav. Jesus Through the Centuries. His Place in the History of Culture / Jaroslav Pelikan. – Yale University Press, 1999. – 304 p.
21. Sendler Egon. The Icon, Image of the Invisible: Elements of Theology, Aesthetics, and Technique / Egon Sendler. – Redondo Beach : Oakwood Publications, 1988. – 283 p.

L. Lozova

THE IMAGE IN THE ICON AND IN SUPREMATISM: SUCCESSION OR REJECTION?

The article analyzes the ideas of Kazimir Malevich concerning image in Suprematism in relation to Orthodox theology of image. The author shows that the analogies between the first and the second, which in contemporary art historical literature prompt to think of a relation of heredity, are exaggerated. At that, emphasis is made on the idea of iconicity, which is central to Orthodox theology and which Malevich rejects. The examination of artist's theory on the background of John Damascene's ideas makes the iconoclastic intentions of Malevich more striking.

Keywords: Avantgarde art, Kazimir Malevich, Suprematism, Orthodoxy, theology, image, icon, iconicity.

Матеріал надійшов 21.02.2011

УДК 75.036:111.852(477)“1989/2011”

Петрова О. М.

ШОКУЮЧЕ ЯК МИСТЕЦТВО – ВІД БУНТУ ДО РИНКУ

Стаття висвітлює історію формування та еволюції радикального мистецтва 1989–2011 років в Україні. Акцентовано спрощене розуміння представниками «актуального мистецтва» засад не-класичної естетики (філософських ідей Фрейда, Батая, Бен'яміна та інших).

Ключові слова: некласична естетика, радикальне мистецтво, суб'єктивізм, деконструкція, шок, табуйоване.

Десятиліття існування СРСР та аж до завершення 80-х років XX століття Україна, з погляду альтернативно-андеграундного мистецтва, мала образ пустелі із ледь помітними оазами творчої опозиції соцреалізму та його дозволеним у 80-х рр. модифікаціям. Українські художники постійно наїжджали до Москви: офіційні – для участі у «декадах дружби», їхні нечисельні опоненти – щоб розчинитися у програмах бунтівних

московських неформалів. Тому зухвало-експериментальні роботи молодих українських художників на Всесоюзних молодіжних виставках 1987–1989-х років виявились стовідсотковою несподіванкою як для соцреалістичного керівництва в Україні, так і для прогресивної, нонконформістської критики Москви (а така там існувала поряд з офіційною). Інноваційні полотна Арсена Савадова, Георгія Сенченка, Валентина